

Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas

Teresa Cascudo García-Villaraco
Universidad de La Rioja / CEIS 20

“Irrecuperável é, com efeito, toda a imagem do passado que corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu.”

W. Benjamin

I

A tentação da história como tema ficcionado está ligada à controversa questão da criação de uma ópera nacional portuguesa desde o século XIX, fazendo parte de uma discussão cujos efeitos se prolongam até hoje. O papel a assumir por uma obra de grande formato, enormemente exigente do ponto de vista do consumo de recursos e dependente principalmente de encomendas estatais concorrendo com outros instrumentos de coesão colectiva é uma questão ainda em aberto. Por isso, pode parecer-nos inevitável, dada a importância que a história tem como elemento identitário, a sua invocação num género que tem um particular estatuto de prestígio na cultura ocidental.¹ *Os Dias Levantados*, ópera evocadora do 25 de Abril, foi escrita entre 1997 e 1998 a pedido da empresa Parque Expo'98 S.A., sociedade de capitais públicos, que geriu a organização da Expo 98. A encomenda foi endereçada ao compositor António Pinho Vargas e ao poeta Manuel Gusmão e contou com o apoio pessoal de António Mega Ferreira, na altura dirigente máximo da empresa. Deste último partiu a ideia de escolher o tema,² o qual, de resto, não era novo nas artes portuguesas.³ O seu tratamento, porém, num contexto fortemente institucionalizado – como foi apontado, nem que seja pelo simples facto de se tratar de uma ópera – torna a colaboração entre Gusmão e Pinho Vargas particularmente interessante.

A relevância de *Os Dias Levantados* deriva-se também do facto da obra pôr em questão as fronteiras que separam o discurso histórico e o discurso artístico. Por um lado, sobretudo na literatura, temos assistido no âmbito da criação artística a uma reavaliação das possibilidades do uso da história como material, até ao ponto de que esta tendência tem sido, por exemplo, identificada como linha de força do postmodernismo musical. Por outro lado, no âmbito da historiografia contemporânea tem-se salientado a discussão sobre a natureza da narrativa histórica e a subsequente redefinição das fronteiras que separam a literatura da história.⁴ Nesta comunicação,

1. Para uma interpretação, ainda válida, do papel da ópera na contemporaneidade, v. Herbert Lindenberger, “From opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions”, em Marjorie Perloff, *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, 1989, pp. 28-53.

2. Cf. António Pinho Vargas, *Sobre Música*, Porto, Afrontamento, 2002, p. 296: “Eu fui apresentar um projecto diferente, muito menos ambicioso ao Dr. Maga Ferreira e ele contrapropôs-me pensar em fazer uma ópera sobre o 25 de Abril”. O episódio é relatado numa entrevista conduzida por Augusto M. Seabra, publicada no programa de sala do Teatro Nacional de São Carlos editado para a estreia.

3. Lembremo-nos, por exemplo, do filme *Os capitães de Abril*, realizado por Maria de Medeiros, ou a escultura de João Cutileiro, instalada no topo do Parque Eduardo VII, em Lisboa. No âmbito da literatura, é utilíssima a introdução de Eduardo Lourenço, “Literatura e revolução” em *O canto do signo: Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994, pp. 292-301.

4. Para uma introdução, v. Rui Bebiano, “Sobre a história como poética” em José d’Encarnação (ed.), *As Oficinas da História*, Lisboa: Colibri / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, pp. 47-70.

propomos a exploração das vias através das quais a história se “imiscui” na ficcionalização desse acontecimento, tanto no libreto de Manuel Gusmão, como na música de António Pinho Vargas. Sobretudo, estudaremos algumas das estratégias desenvolvidas pelos autores para transformar conceitos de carácter filosófico, retirados das habitualmente conhecidas como “Teses sobre a filosofia da história”,⁵ de Walter Benjamin, em princípios estruturantes de um discurso que, embora tenha a “realidade histórica” como referente, devemos encarar sobretudo como discurso ficcional cujo significado não é exposto de forma exclusiva mediante o recurso às estratégias associadas à retórica da objectividade.

II

Os Dias Levantados dá início com um prólogo intitulado “Conversa de espectros sobre o vivo”, onde encontramos três personagens: Walter Benjamin e mais duas figuras, o Anjo da História e o Anjo Camponês, retiradas respectivamente da obra do pensador alemão e do poema “Guernica”, de Carlos de Oliveira.⁶ Apresentando uma situação invertida daquilo que constitui habitualmente a escrita da história – pois não é esta uma conversa de vivos sobre os espectros? –, faz pensar numa possível leitura da obra como o relato de um historiador, o próprio Benjamin. Ou seja, o historiador é assim transformado em personagem enunciativa e a ópera na enunciação da sua tese. Walter Benjamin é, aliás, a única personagem da ópera que canta uma ária, um tipo de peça operática que, tradicionalmente, tem ocupado um lugar hierárquico destacado, quer do ponto de vista do virtuosismo e da expressão, quer do ponto de vista musical e dramático.

Contudo, quem abre a obra é o Anjo da História, uma apropriação de *Angelus Novus*, o quadro de Paul Klee que representa um anjo que, nas palavras de Benjamin, tem o “aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história.” (p. 162) Uma figura, que já é um empréstimo, encadeia exclusivamente tropos usados por Benjamin na sua filosofia da história: o vendaval que empurra ruínas, o tigre a saltar, o anão corcunda que, neste caso, carrega rochedos... Ele é quem enuncia uma das teses fulcrais da filosofia da história benjaminiana na única frase “cantada”⁷ da sua intervenção: “Eu, na tradição dos oprimidos, sei / que o estado de excepção é a regra”. Quando comparada com o original, a frase apenas revela uma alteração na pessoa da enunciação. Assim, a oitava tese sobre a filosofia da história começa da seguinte maneira: “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o «estado de excepção» em que vivemos é a regra” (p. 161). Uma primeira leitura pode induzir-nos a pensar que aqui o presente é referido como um constante momento de equilíbrio tenso de forças que, a qualquer momento, pode ser quebrado e dar lugar à barbárie. Contudo, a proposta de Benjamin é ainda mais radical, já que esta imagem da ruptura que conduz à barbárie baseia-se na aceitação implícita da ideia de progresso e não explica o significado da expressão “estado de excepção”, núcleo semântico forte desta maneira de definir o presente. Tem-se desenvolvido leituras das teses benjaminianas que incidem na impregnação do pensamento judaico patente na sua obra e que tem oferecido outras interpretações. Por exemplo, António Bento, inscrevendo também a formulação no âmbito da teoria política, argumenta que o seu verdadeiro significado é o da vigência sem significado da Lei, ou, por outras palavras, o da expressão do seguinte paradoxo: “«não há um dentro da Lei», i. e., tudo – mesmo a Lei – está fora da Lei”.⁸

5. V. Walter Benjamin, “Teses sobre a filosofia da história”, em *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, pp. 157-170. Para simplificar, optou-se pela simples referência das páginas no próprio corpo de texto, evitando assim a profusão de notas.

6. No ano a seguir à estreia de *Os Dias Levantados*, foi composta a ópera *Shadowtime*, com música de Brian Ferneyhough sobre libreto de Charles Bernstein. Significativamente, esta obra também dá início com um prólogo que tem como tema o último dia da vida de Benjamin onde, aliás, a referência aos

7. No seu comentário à obra, incluído na brochura que acompanha o registo discográfico da ópera, o compositor afirma que as partes declamadas devem ser também consideradas como musicais.

8. V. António Bento, “Forma de lei, messianismo e estado de excepção” (Julho de 2000), Biblioteca on-line de ciências da comunicação, <http://www.bocc.ubi.pt>, data de acesso 30 de Julho de 2004 e, ainda, Juan

Opondo-se ao historicismo e criticando a autocomplacência contida na ideia oitocentista de progresso, Benjamin propõe um conceito particular de história, objecto, nas suas palavras, «de uma construção cujo lugar não é o tempo homogéneo e vazio, antes formando um tempo pleno de “agora”» (p. 166) Sendo conseqüente com a sua ideia de presente como “estado de excepção”, projecta esta visão sobre a ideia de tempo como sendo impossível de colocar sob o império da “Lei” ordenadora. Concebe, portanto, uma temporalidade própria para a história: o tempo é nela pensado enquanto constelação de tensões cheia de sentido. Como diz na sexta tese, opondo-se ao historicismo, «Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele foi efectivamente”. É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo.» (pp. 159-160) Benjamin prezava a imagem do encontro entre o Antes e o Agora, figurado como um relâmpago fugaz que formava uma “constelação”, uma imagem da “dialéctica em detenção”. Essa dialéctica é apenas possível, para Benjamin, na linguagem. Sendo conseqüente com este princípio, a ópera explora primeiramente as possibilidades da linguagem e do confronto de discursos diversos para articular o “agora”. No libreto, esse agora é encarado, por vezes, como memória, mas apresenta-se, sobretudo, como palimpsesto, ou seja, como texto no qual se conservam – devidamente assinaladas por Gusmão na edição do libreto⁹ – as marcas de escritas anteriores. A natureza essencialmente figurativa desta noção corresponde-se com uma técnica baseada no princípio da montagem, conforme a qual o discurso claramente articulado seguindo uma única perspectiva é substituído pela sucessão de imagens.¹⁰ O agora é tempo esmiuçado que “condensa um imenso resumo da história de toda a humanidade” (p. 169). Trata-se de um tempo denso e descontínuo que, como matéria, é manipulado pelo libretista e pelo compositor, sendo transformado numa historicidade que não é a do tempo “homogéneo e vazio” (p. 168).

III

Manuel Gusmão assinala que uma maneira de se romper o “contínuo” temporal é introduzir elementos provenientes de passados diferentes, juntando a esta solução a procura do equilíbrio entre fragmentação e composição, citando aliás respectivamente como referências as obras de Maria Gabriela Llansol e de Maria Velho da Costa.¹¹ Estas duas soluções evidenciam-se também na partitura escrita por Pinho Vargas, que insiste nas possibilidades abertas pela citação, desde o presente, de fragmentos do passado, com tempos próprios. A noção de intertextualidade é fulcral para a compreensão e para o próprio desenvolvimento da obra, criando uma rede de ligações de sentido e um sistema temporal que pretende não se ver constrangido nos limites da linearidade.¹² Em *Os Dias Levantados*, é usado como simulacro de sincronia, no qual se estabelecem as conexões entre passados que se explicam e iluminam mutuamente. Mais uma vez encontramos ecos do pensamento de Benjamin, em cuja opinião a tarefa do historiador devia ser descobrir e evidenciar essas conexões. No libreto, há numerosos exemplos significativos ilustrados por citações ou reminiscências de textos escritos por diversos autores aparentemente tão distantes entre si como Sófocles, Fernão Lopes ou William Shakespeare. Esses clarões temporais estão também carregados de significados complementares. É, por exemplo, especialmente brilhante a amálgama entre a imagem do “tigre”, tal como ela é usada por Benjamin numa leitura marxista, e a sua transfiguração através de um outro “estilhaço”, o da poesia com o mesmo nome retirada das *Canções da Experiência*, de William Blake, que foram escritas, significativamente, em 1794, ou seja, num período revolucionário. O salto do tigre pode ter, na leitura de Benjamin, um duplo significado: o salto “em pleno ar” é a “revolução tal qual a concebeu Marx”, enquanto o salto “preso”, usando a expressão de Gusmão, ou na “arena dirigida pela classe dirigente” (p. 166), e um salto no passado. Por seu

Mayorga Ruano, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial/México, UAM-Iztapalapa, 2003.

9. V. Manuel Gusmão, *Os Dias Levantados*, Lisboa, Caminho da Poesia, 2002.

10. Cf. Pierre Missac, *Walter Benjamin : de un siglo al otro : sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura : una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico denominado Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997.

11. V. Manuel Gusmão, *Os Dias Levantados*, Lisboa, Caminho, 2002.

12. V. Sophie Rabaud, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 15-16.

turno, para Blake, o salto do tigre é uma poderosa imagem de energia e dinamismo puros que, no entanto, é colocada num plano abstracto, completamente diferente da moralidade e da política.

Cabe referir que a ausência de personagens, no sentido tradicional e psicologista do termo, é um dos aspectos mais notáveis do libreto, fazendo possível a identificação da intertextualidade com uma aplicação sistemática do dialogismo de raiz bakhtiana. Nas palavras de Manuel Gusmão, «Logo, desde o início concordámos em que não haveria nomes próprios, ou personagens históricas singularizadas, embora aqui e ali eu tenha usado palavras ou expressões de indivíduos que foram participantes concretos nos acontecimentos. Mas a bem dizer não há sequer personagens “completas”, nem “tipos” o que há são vozes, segmentos de falas, citações; partes de formas de vida.»¹³ Esta decisão contraria a tradição do género ópera, que se tem caracterizado precisamente pela focalização nas personagens, bem exemplificada, como vimos, através da importância estrutural e dramática que historicamente foi concebida à ária. Neste sentido *Os Dias Levantados* mostra uma notável originalidade, ao dramatizar, mediante vozes colectivas, o próprio estado de excepção que pretende comemorar. Há outras óperas contemporâneas – dois exemplos, muito diferentes entre si, poderiam ser *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96), de Helmut Lachenmann, e *Three Tales* (2002), com música de Steve Reich – que recorrem de forma explícita à intertextualidade no libreto. Do ponto de vista estritamente musical, as óperas de Berg, *Wozzeck* (1917-22) e *Lulu* (1929-35), são a referência inevitável no que diz respeito à utilização intertextual de formas musicais consagradas pela tradição. Não encontramos, porém, exemplos de óperas nas quais a união do recurso à intertextualidade e da negação da dimensão simbólica do individual seja desenvolvida de forma tão consistente. Seria, com efeito, mais evidente relacionar *Os Dias Levantados* com obras que não tem necessariamente o seu carácter operático, mas que partilham o facto de terem sido concebidas como comemoração de acontecimentos colectivos.

IV

Para abordar a questão da intertextualidade na música, é muito útil tomar o conceito de “objecto musical”, utilizado pelo próprio Pinho Vargas. O conceito foi limitado por Pierre Schaeffer nos anos 50. Inspirando-se em Edmund Husserl, particularmente no seu método da redução fenomenológica, o compositor e teórico francês concebeu a ideia da “escuta reduzida” – um tipo de escuta abstracta do fenómeno sonoro, independente do seu significado e do seu efeito físico ou emocional – desenvolvendo uma tipologia descritiva dos “sons percebidos” ou “objectos sonoros”, ou seja, objectos percebidos no seu material, na sua textura inerente e nas suas próprias dimensões que representam uma percepção que permanece ao longo das sucessivas audições.¹⁴ Estes são a charneira da “acção acústica” e da “intenção de escuta”,¹⁵ embora não referenciem o mundo exterior. São objectos intratextuais, que existem e se definem relativamente ao resto de símbolos pertencentes à mesma categoria que se encontram numa obra concreta ou em obras diferentes e cuja interligação se baseia na sua caracterização conforme códigos definidos. São o resultado de se aproximar de determinados grupos de sons, não através de uma escuta musical ou natural (que discrimina, quer a estrutura de alturas, durações, etc., quer o gesto), mas de uma escuta abstracta, caracterizada como “musicienne” por Schaeffer, que discerne a sua relação intencional com outros grupos sonoros. A distinção entre objecto sonoro e musical deriva-se apenas da inclusão do segundo num dado “sistema musical”.¹⁶ Schaeffer tinha em vista a fixação sistemática de um solfejo de objectos sonoros, pelo que a sua definição do conceito é restringida. No entanto, também pode ser entendido como um tipo de unidade cuja pertinência é de carácter semântico ou, neste caso, como uma unidade de análise dramática, o que, de resto, é acorde com a orientação estruturalista do seu trabalho.

13. V. Manuel Gusmão,

14. Para uma introdução pormenorizada, v. Michel Chion, *Guide des Objets Sonores*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.

15. «L’object sonore est à la rencontre d’une action acoustique et d’une intention d’écoute», Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 271.

16. V. Pierre Schaeffer, *op. cit.*, pp. 315-330, no capítulo «Le système musical conventionnel».

Antes do primeiro acto da ópera e após a introdução protagonizada por Walter Benjamin, pelo Anjo Camponês e pelo Anjo da História, Pinho Vargas introduz um trecho intitulado pelo autor “página simbólica”. Dois elementos salientam-se nesse momento da partitura, assinalados aliás pelo próprio compositor no seu “Guia” da ópera. Trata-se, por um lado, de um “baixo de *passacaglia* que terá um papel particular em pontos-chave da ópera” composto a partir da extração de “equivalências entre letras e números e notas musicais, durações ou valores rítmicos” criadas a partir da data 25 de Abril de 1974. Escolheremos este elemento como objecto da nossa atenção, encarando-o precisamente à luz do conceito de “objecto musical”.

O termo *passacaglia* tem a sua origem no período barroco, tendo retido posteriormente o seu carácter de unidade composicional que serve de fundamento para a construção de uma peça. Também sob o nome *chaconne*,¹⁷ foi correntemente usada na ópera dos séculos XVII e XVIII, ocupando um lugar estrutural convencional, habitualmente como final e incluindo solistas e coros. Nos séculos XIX e XX, reteve as suas anteriores características de variação sobre um *ostinato*, retiradas das partituras históricas que na altura se divulgaram como fruto do interesse experimentado pelos compositores pela música do passado.¹⁸ Sobretudo a *Passacaglia para órgão em dó menor*, de Johann Sebastian Bach, transformou-se numa obra “canônica” da qual foi extraído o princípio construtivo do baixo *ostinato* no registo grave, associado à técnica compositiva do tema com variações. Já no século XX, a sua recuperação deve ser também enquadrada nas mudanças da técnica composicional nascidas a partir de 1910, quando o *ostinato* – a *passacaglia*, do ponto de vista da técnica composicional, é um tipo de *ostinato* consistente numa melodia, localizada no baixo, que se repete sucessivamente – se integrou no estilo compositivo dos principais compositores da época, como ilustram as obras de Igor Stravinsky, Béla Bartók e Alban Berg. É significativo que o *ostinato* possa ser considerado como uma técnica particularmente adequada à utilização da montagem como elemento articulador das obras musicais, manipulando a sua duração mediante a sensação de fragmentação que produz. A repetição “obstinada” de um elemento musical – de carácter rítmico, melódico, harmónico ou resultado da combinação destes parâmetros – foi uma das vias seguidas pelos compositores para romper a linearidade do discurso musical, fundamento do estilo tonal. Trata-se, portanto, de um objecto musical que pode ser integrado na “tradição” iniciada pela ruptura modernista.

Como se disse, a *passacaglia* é ouvida pela primeira vez na referida “página simbólica”, cujo conteúdo musical, explicitado pelo compositor, foi tirado da data 25 de Abril e está baseado nas notas lá, si e ré (as duas primeiras correspondentes ao A e ao B na nomenclatura alemã e R como ré) e em combinações que privilegiam as combinações de relações baseadas nos números 2 e 5. Aplica-se o princípio da reiteração sobre um material melódico e harmónico que, por seu turno, é uma projecção cabalística do próprio tempo histórico congelado num único dia, o 25 de Abril. Pinho Vargas utiliza vários tipos de *ostinato* na partitura, de forma notoriamente recorrente. É a técnica que se sobrepõe às outras na primeira audição da obra pela sua constante presença, até ao ponto de poder ser entendida como uma metáfora do contínuo que é quebrado mediante a sobreposição ou introdução de objectos heterogéneos. Esse é o caso da *passacaglia* tal como ela usada na quarta cena do segundo acto, “The time is out of joint: o tempo é a mudança”, quando as intervenções do coro veiculam diferentes atitudes perante o “estado de excepção” daquela data. Há outros, tais como a última cena do primeiro acto, onde sobre um coral se sobrepõem as vozes do Anjo da História e do Anjo Camponês. O *ostinato*, porém, também constitui um signo de identidade que aproxima ou distancia entre si “fragmentos” de textos contidos no libreto. Um dos exemplos mais claros é a segunda cena do segundo acto. As “vozes” de Sophia de Mello Breyner e de Manuel Gusmão – ouvidas através dos seus poemas “Esta é a madrugada que eu esperava...” e “Este é o som e a fúria...” – cantam um mesmo desenho melódico num esquema métrico regular. Esses dois fragmentos aparecem separados por um trecho em que outras “vozes” se distanciam, anos mais tarde, olhando a rua desde um balcão e imprecando contra a utopia, essa “cabra velha”. Aqui a

17. A distinção entre *passacaglia* e *chaconne* baseia-se habitualmente no seguinte: na primeira é repetida literalmente uma melodia, enquanto na segunda, uma progressão harmónica.

18. V. Alexander Silbiger, “Passacaglia”, em L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>, data de acesso 1 de Setembro de 2004.

textura instrumental e o ritmo são propositadamente irregulares, opondo-se o seu estilo atonal ao tonalismo patente nas seccções que o enquadram.

A omnipresença de diferentes tipos de *ostinato* na partitura, apresentados sob a sua forma mais simples, por exemplo, em notas repetidas, ou em estruturas mais complexas, ganha diversos significados quando relacionados com o libreto, conforme sejam usados na cena em que se representa uma cena de tortura a um preso político antes da revolução, no momento em que se exprimem diferentes “fragmentos de fala” que referem pontos de vista divergentes sobre a história-tempo que se está a narrar ou, por último, quando se integra um imaginário mundo rural através da criação de um exemplo de “folclore imaginário”, ligado à descrição das duras condições em que transcorria a vida das mulheres do campo. Ou seja, desde a sua associação à obstinação de momentos históricos que, na interpretação veiculada pela obra, são identificados com o imobilismo, até momentos em que se joga com vários horizontes temporais sobrepostos ou com a “não contemporaneidade do contemporâneo”, usando a célebre expressão de Ernst Broch. O momento em que todos estes elementos confluem é a última cena do quarto acto, que se encadeia com o Êxodo, onde a palavra do Anjo da História encerra, em anticlímax, a ópera. No primeiro plano, as notas repetidas com timbres e velocidades diferentes confiadas aos violinos sobre as quais se recorta uma melodia destinada ao oboé, cujo timbre se associa tradicionalmente à morte, que é secundado por mais dois instrumentos de côr sombria: o fagote e o violoncelo. Esse frágil trémolo, no mesmo registo e timbre, é sido usado na cena imediatamente anterior, recortando-se contra ele uma imponente marcha em que se destaca o naípe dos metais que sublinha a disputa entre os soldados: “Agora é limpar esse lixo...” vs. “Não! Chega!”. Vão sendo superpostas as vozes corais e solistas (o Anjo da História e o Anjo Componês, as Três Irmãs) veiculando textos semântica e estilisticamente heterogéneos, num tecido polifónico baseado do ponto de vista melódico e harmónico nas derivações retiradas da data 25 de Abril. O baixo de *passacaglia* tem a sua intervenção destacada, mas agora vê disputado o seu papel de fundamento temporal pelas notas repetidas, conduzindo quase à dissolução.

V

Respondendo às expectativas criadas tanto pelas circunstâncias comemorativas em que se inseriu o projecto, como pela tradição do género ópera, o libreto de *Os Dias Levantados* inscreve-se no género épico. Constitui-se aliás como metáfora de um grande relato, daquele onde se disputam opressores e oprimidos. Gusmão, porém, deixa por momentos em aberto a inscrição da sua história no nobre registo da tragédia transformando a interrelação de episódios através do tempo – o que, talvez, poderíamos denominar “cronotopos”, apropriando-nos do termo acunhado por Mikhail Bakhtin – numa forma pervertida de repetição da história. Fá-lo mediante o recurso à ironia e à ambiguidade no episódio da discussão entre o Anjo da História e o Anjo Camponês a propósito das circunstâncias que envolveram vitória de Ulisses sobre Ajax, a partir da tragédia de Sófocles, incluída na cena intitulada “Il Combattimento”. É o Anjo da História quem apresenta aquela como uma tragédia e “esta” como uma “farsa”.¹⁹

Para Manuel Gusmão o cébre soneto de Sá de Miranda que começa com o verso “O sol é grande, caem coa calma as aves” é um dos pre-textos – entendendo a expressão no sentido da crítica literária – que se encontram na origem da ópera. Por seu turno, Pinho Vargas escolheu a *passacaglia* como eixo da sua partitura. A passagem do tempo e a vaidade são temas que se entrelaçam nesses dois objectos culturais, mas, para além do seu significado histórico, o que que eles significam quando inscritos no nosso agora? Sá de Miranda exprime a sua atitude perante a constante mutabilidade da natureza e do ser humano, deduzindo daí a vaidade das coisas. A sua *vanitas*, contudo, não é moralista, inscrevendo-se numa tradição de filiação horaciana, e mostra as sobreposição dos diversos horizontes temporais em que as transformações do homem e da

19. Expressão retirada da obra clássica de Karl Marx, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, discutida em Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 305-312 (tradução espanhola de *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973).

natureza seguem o seu curso. A morte, que no poema apenas projecta a sua sombra, surge pela mão da *passacaglia*, associada tradicionalmente ao sofrimento e ao sonho como prelúdio do descanso eterno. A melancolia que daqui se desprende não teria sido, decerto, estranha ao próprio Benjamin.

Este olhou para o cortejo triunfal dos vencedores e para os seus despojos, “aquilo que se define como os bens culturais” (p. 161) com desconfiança, assegurando que o teórico do materialismo histórico devia afastar-se deles para assim poder “escovar a História a contrapelo.” Talvez ele visse nesses despojos uma claudicação perante os opressores, aqueles que tinham o tempo e que escrevem a história porque têm na sua mão os instrumentos para dominar a palavra. *Os Dias Levantados* fez ouvir no Teatro Nacional de São Carlos muitas vezes, conjuradas para celebrar a memória de um passado recente, levou os marginados e também uma história em aberto para um espaço originariamente destinado para o exercício e exibição do poder simbólico. Esses “fragmentos de formas de vida” experienciados levaram as margens para o centro da atenção. Mas, ao mesmo tempo, a facilidade com que nos sucessivos episódios se identificam uma cronologia verificável e sujeitos, embora anónimos, da história transformados em usual matéria historiográfica abre as portas à ideia de que esta queda na tentação da história veio, nesta ópera, pela mão de uma tentativa de ordenação da realidade. São incluídas as esperanças que foram negadas pela realidade, mas será verdade que, tal como o recurso à intertextualidade parece querer mostrar, que essas coincidem com as que aqui e hoje são constantemente contrariadas? Será possível ler este gesto como uma tentativa de arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela?

A ópera, porém, resiste na tensão entre o real e a reminiscência, entendendo esta com o duplo sentido de lembrança e de citação. As relações entre o mundo referenciado e a sua translação ficcionada integram-se numa particular rede de correspondências e de sobreposições contidas no poema e exploradas na música. No libreto, Gusmão não se preocupou com os limites entre imaginação e facto, conseguindo uma significativa fluidez dramática, apesar da fragmentação do texto, e uma notável integração entre os vários discursos, aspectos sublinhados pela música de Pinho Vargas. Confirma-se, com Marcel Proust e com Gilles Deleuze, que, afinal, a memória ocupa um lugar restringido na arte, desempenhando um papel condutor. O problema central da arte é transferido para a percepção: sendo a sua finalidade ser uma “percepção ampliada”, o tempo é o símbolo que de forma mais eficiente opera na constituição dessa percepção, constituindo aliás a matéria sobre a qual se interrogam e com a qual estão feitas as palavras e a música de *Os Dias Levantados*. Assim, mesmo depois de ter aprendido a lição benjaminiana, ficamos a perceber que, afinal, o abismo que separa a arte da história é insalvável.

